AÑO XVIII. — Nº 837.

EL DIA

MONTEVIDEO, ENERO 30 DE 1949.



BUQUE - ESCUELA "GUANABARA"

Buque - escuela brasileño en el que viajan diez oficiales y 35 cadetes del curso previo y primer año de la Escuela Naval de Río de Janeiro, al mando del capitán de corbeta Mauricio Dantas Torres, fondeado en el puerto de Montevideo, al que llegó el día martes último.

(Fotografía Juan Caruso)

"EURIDICE"

O EL NACIMIENTO DE LA OPERA

HIJA del Renacimiento, la ópera tuvo su cuna en Florencia. Es una invención del genio italiano, que se gesta en los últimos años del Siglo XVI y florece a comienzos del XVII. Durante el primero de estos siglos el humanismo había echado hondas raíces en la península invadiendo todos los dominios del espíritu y, de todos los pueblos, fué el florentino el que se entregó más íntima y apasionadamente al culto de la antigüedad pagana. Por su individualismo altivo reclamó la libertad de pensar y se alimentó de las tradiciones inmortales de la civilización greco-latina y la maravillosa ciudad del Arno llegó a encerrar dentro de sus muros, no muy dilatados, todas las posibilidades de la cultura humanística, todas las ideas antiguas y modernas, todas las afirmaciones del viejo mundo pagano y todas las negaciones de que es capaz la inteligencia. El hombre se vió liberado de pronto y desceñido el cilicio, salió de las tinieblas de los claustros, para gustar la belleza desconocida, inmaculada y eterna de la naturaleza. Se adiestró de nuevo para el amor de la realidad y para la contemplación de la verdad y la belleza.

Por doquier, poco a poco las obras, recién descubiertas, de los pensadores y los sabios de la antigua Grecia, conquistaban la inteligencia de los espíritus cultivados y poetas y artistas seguían, más o menos fielmente, los modelos de la edad clásica. Unicamente la música parecía permanecer ajena a aquella poderosa influencia.

Verdad es que las formas musicales y en particular la polifónica vocal y el contrapunto habían alcanzado el máximo desarrollo, culminando en las obras de Palestrina y Orlando de Lasso, y no se concebía nada más acabado y perfecto. Pero la reacción no tardó en llegar; el advenimiento de la ópera fué precisamente una revolución contra esas formas evolucionadas de la música y una intención de regreso a la simplicidad y claridad clásicas. Durante la edad media predomina la música colectiva, coral, de voces reales que llegan a ser magistralmente conducidas y combinadas; en el Renacimiento, que es exaltación de la personalidad, se destaca el individuo, reclamando su independencia, el canto quiere estar solo, frente al coro que lo acompaña, sometiéndose a su dirección. Tenemos así la *monodia* acompañada que será base de la "nueva música" y de la ópera.

Al decir "ópera" excluímos la idea más general de representación dramática con música, pues este género de manifestaciones en que alternan la poesía y la música es mucho más antiguo. Los estudios musicológicos medioevales ponen en evidencia la existencia de prácticas dramático-musicales muy remotas: dramas litúrgicos, "laudi dramatiche", misterios, representaciones sacras, los "maggi", (representaciones y fiestas del mes de mayo, ya rurales, ya urbanas), etc., que se extienden desde el Siglo XII hasta el el XVI; representaciones o festivales a los que concurrían no sólo la música sino también las demás artes y que debieron ser, en algunos casos, realmente suntuosas y magníficas. Entre los Siglos XV y XVI se representan, además, tragedias, comedias, fábulas pastorales y dentro de éstas, o en sus entreactos (llamémoslos así) los famosos "Intermezzi" (intermedios) que eran canciones, bailes, o pequeñas piezas generalmente burlescas y aun licenciosas, género éste que culminará más tarde en "La Serva Padrona" de Pergolesi, de donde saldrá la "ópera bufa". Estas representaciones se realizaban en las cortes y las casas principescas, en Roma, Ferrara, Mantua, Milán, Venecia, y puede dar idea de su importancia y de su brillo, el pensar que en ellas colaboraron poetas como Lorenzo de Médici, A. Poliziano, Ludovico Ariosto, el cardenal Ribrera, G. B. Giraldi, Cinzio, A. Beccari, L. Dolce, G. Frangipani, Torcuato Tasso, etc., con músicos como A. della Viola, A. del Cornetto, G. Zarlino, C. Merulo, A. Gabrielli y maestros de escena y decoradores como Leonardo de Vinci, Rafael, Andrea del Sarto, B. Peruzzi, el Franciabigio, Sodoma, A. Bronzino, etc.

La música era sin embargo en aquellas representaciones meramente incidental no llegando a formar cuerpo con el drama o la comedia representada, con cuyo asunto a las veces poco tenía que ver. El severo G. G. Trissimo tolera (Poética VI) la intervención de cantos y danzas en la representación de dramas y en el Siglo XVII escribirá G. B. Doni que "en todo tiempo se usó mezclar a las acciones dramáticas toda suerte de cantilenas, bien como intermedios entre acto y acto, o dentro de cada acto cuando el asunto se prestaba". Con todas esas manifestaciones hasta fines del Siglo XVI estamos aún en la pre-historia de la ópera que en realidad se remonta a las más antiguas formas del espectáculo teatral con música, como el "Juego de Robin y Marión" de Adán de la Halle que data del año 1285.

La historia de la ópera propiamente dicha comienza en el momento en que una composición dialogada, escrita especialmente para ser entonada, fué integralmente puesta en música con predominio de la forma monódica. Hasta entonces no se conocía esa nueva fórmula, que era el "recitar (representar) cantando".

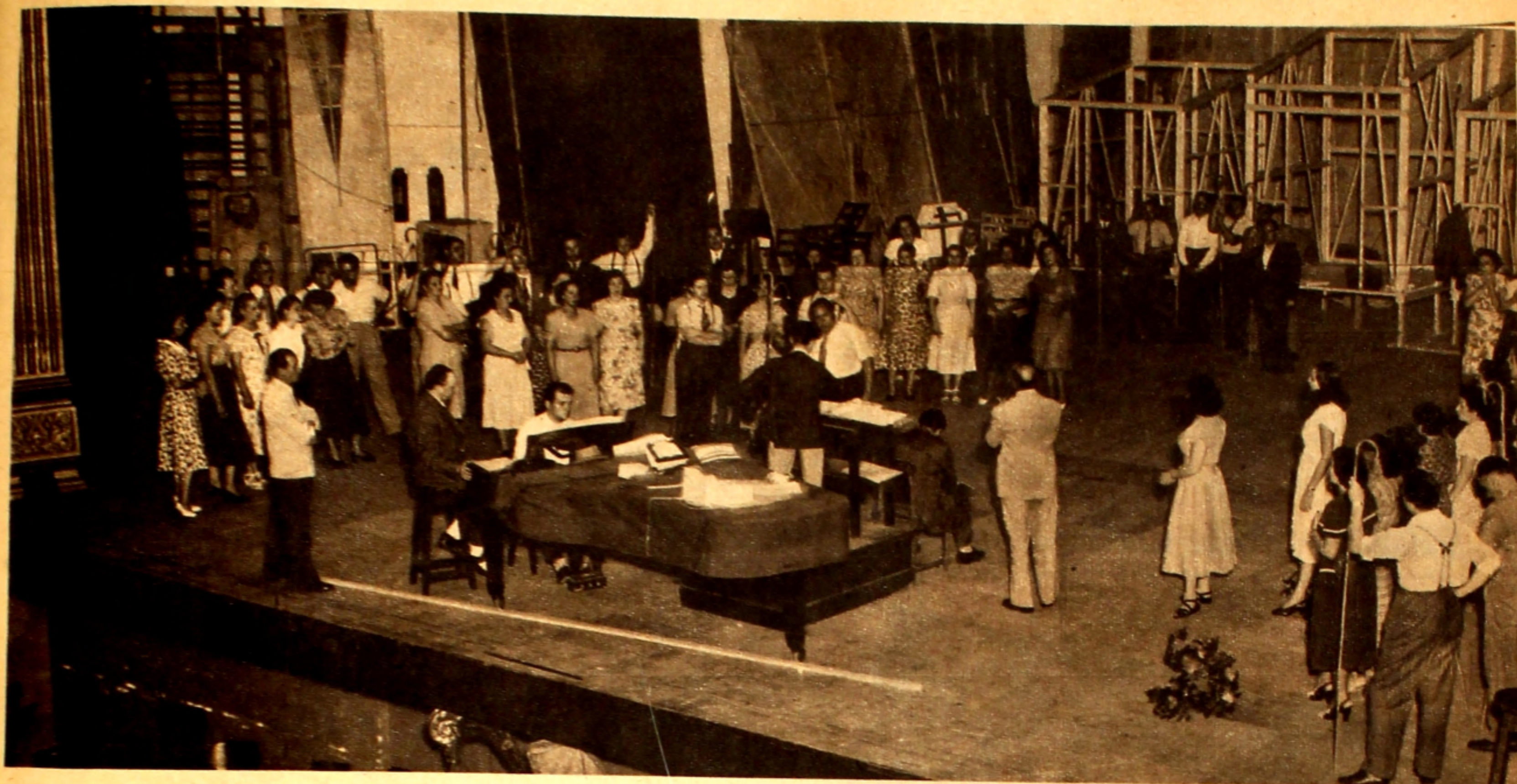
Ello ocurrió en Florencia, ya lo hemos dicho, entre los años 1590 y 1600, y el fruto fué una inesperada y brillante revelación que se ofrecía bajo la denominación de "ópera in música" o "tragedia per música". "Mientras de la polifonía vocal — escribe S. A. Luciani — trata de tomar cuerpo un género de drama preminentemente musical: el oratorio; y mientras sobre las formas populares del teatro medioeval se viene a constituir un teatro de pura poesía: el español y el inglés, aparece de improviso en Italia, una nueva forma de representación escénica: *"la ópera in música"*. Este nuevo género produce una verdadera revolución en el arte musical, cobrando tanta importancia, que todas las obras maestras de la polifonía de los Siglos XV y XVI son pronto olvidadas; el estilo dramático conquista lo mismo la música de iglesia que la música instrumental. Comienza una nueva edad para el arte musical.

Esta "ópera in música" nacida en Florencia, es la creación de un núcleo de cultísimos señores.

El espíritu del Renacimiento ansioso de individualidad y la tendencia humanística que trata de imitar la tragedia griega por un lado, y el estado a que había llegado la música vocal, por otro, alcanzando en el tiempo de Palestrina una potencia de expresión y una identificación tal con el texto verbal, que la monodia habría podido sin dificultad liberarse de la trama polifónica, siendo por sí misma un discurso plenamente expresivo y musical, fueron los factores que encendieron el entusiasmo de un grupo de intelectuales y artistas de la Florencia de los Médici, llevándolos a encontrar la nueva fórmula. Allí el ambiente y la actitud, hicieron posible la cristalización de tentativas que en otros lugares habían fracasado. Aquel grupo fué la famosa 'Camerata florentina', gloriosa brigada que D'Annunzio evocará en una página de su novela "El fuego", con su habitual elocuencia, definiendo bien la calidad e intenciones del cenáculo, con estas palabras: "Cuándo hubo en el mundo un hogar (focolare) de la inteligencia, más fervoroso? *Ellos buscaban en la antigüedad griega, el espíritu de vida, tentaban desarrollar armoniosamente todas las energías humanas, manifestar con todas las energías del arte al hombre integral.* Guilio Caccini enseñaba que para la excelencia del músico no bastan sólo las cosas particulares, sino todas las cosas juntas. La cabellera leonina de Jacobo Peri, llamado Zazzerino, (1), llameaba en el canto como la de Apolo. En el discurso antepuesto a la "Representazione di Anima e corpo", Emilio dell'Cavalieri expone en torno a la formación del "Teatro Nuevo", las mismas ideas que se pondrán en práctica en Ba-



Boceto de Alfonso Parigi para una ópera. Florencia 1637.



El maestro Lamberto Baldi asistido del maestro del coro Domingo Dente y del "regisseur" Luis Sgarbi dirige en el S.O.D.R.E. un ensayo de "Euridice", espectáculo que presentará en el Teatro Municipal de Verano del Parque Rivera el próximo sábado.

"reaut, incluso los preceptos del perfecto silencio, de la orquesta invisible y de la oscuridad favorable. Mario da Gagliano al celebrar el espectáculo festivo, hace el elogio de *"todas las artes que a él concurren de manera que, con el intelecto son halagados al mismo tiempo, todos los sentimientos más nobles, por las más deleitosas artes que haya encontrado el ingenio humano"*.

Los integrantes de aquella culta académica florentina que se reunían en el Palacio de Giovanni Bardi, conde del Vernio, discutieron con sumo ardor sobre la música dramática con relación a sus ideas de la antigüedad griega. Fueron meditadas especialmente las nuevas tendencias estilísticas reveladas por Emilio dell'Cavalieri, gentilhombre romano director de espectáculos en la corte medicea, en sus pastorales "El Sátiro" y "La desesperación de Fileno" (1590). Entre los miembros del cenáculo, además de los citados por D'Annunzio, estaban Vincenzo Galilei, padre del célebre físico Galileo, que había publicado en 158[illegible] su "Diálogo (a la manera platónica) de la música antigua y de la música moderna" desfavorable para esta última; Jacobo Corsi, compositor, el poeta Ottavio Rinuccini, Piero Strozzi, Giordano Mei y otros. Galilei ofreció el primer ensayo de las teorías formuladas, poniendo en música el Lamento del Conde Ugolino, de Dante con accompañamiento de una viola y luego algunos versículos de las lamentaciones de Jeremías. Pero la obra que debía afirmar el nuevo estilo que Galilei había llamado "representativo" y a la vez la nueva forma de espectáculo fué la "Dafne" de Rinuccini con música de Jacobo Peri, compositor y cantante, representada, al parecer con gran éxito, en 1594 en casa de Jacobo Corsi.

Cuatro años más tarde, en 1600 y en ocasión de las fiestas realizadas con motivo de las bodas de María de Médici con Enrique IV, se representaba en el Palacio Pitti la "Euridice" de los mismos autores, con una resonancia que pronto se extendió fuera de Florencia. En la dedicatoria y prefacio de esta nueva ópera, J. Peri aclaraba sus ideas, entendiendo que: "del estudio del teatro griego y romano se deducía que aquellos antiguos (que según opinión de muchos cantaban en la escena las tragedias enteras) usaban una armonía que avanzando la del hablar ordinario derivaba a tal punto de la melodía del cantar, que tomaba forma de cosa intermedia. (Es decir intermedia entre el canto y el hablar llano). "Y por eso — agregaba — dejando de lado toda otra manera de canto oída hasta hoy, me di por entero a buscar la imitación que se debe a estos poemas (antiguos) y consideré que aquella clase de voz que los antiguos asignaban al cantor, la que ellos llamaban *"diastemática*, pudiese en parte apresurarse, y tomar moderada carrera, entre los movimientos del canto suspendidos y lentos y los del hablar expeditos y veloces..."

La orquesta estaba constituída por clavicembolo, citara, violín, lira y laúd.

En el mismo año fueron compuestas otras óperas importantes, como "El rapto de Céfalo" y una segunda "Euridice" de Caccini y la ya citada "Representación de alma y cuerpo" de E. dell Cavalieri que se representó en 1606.

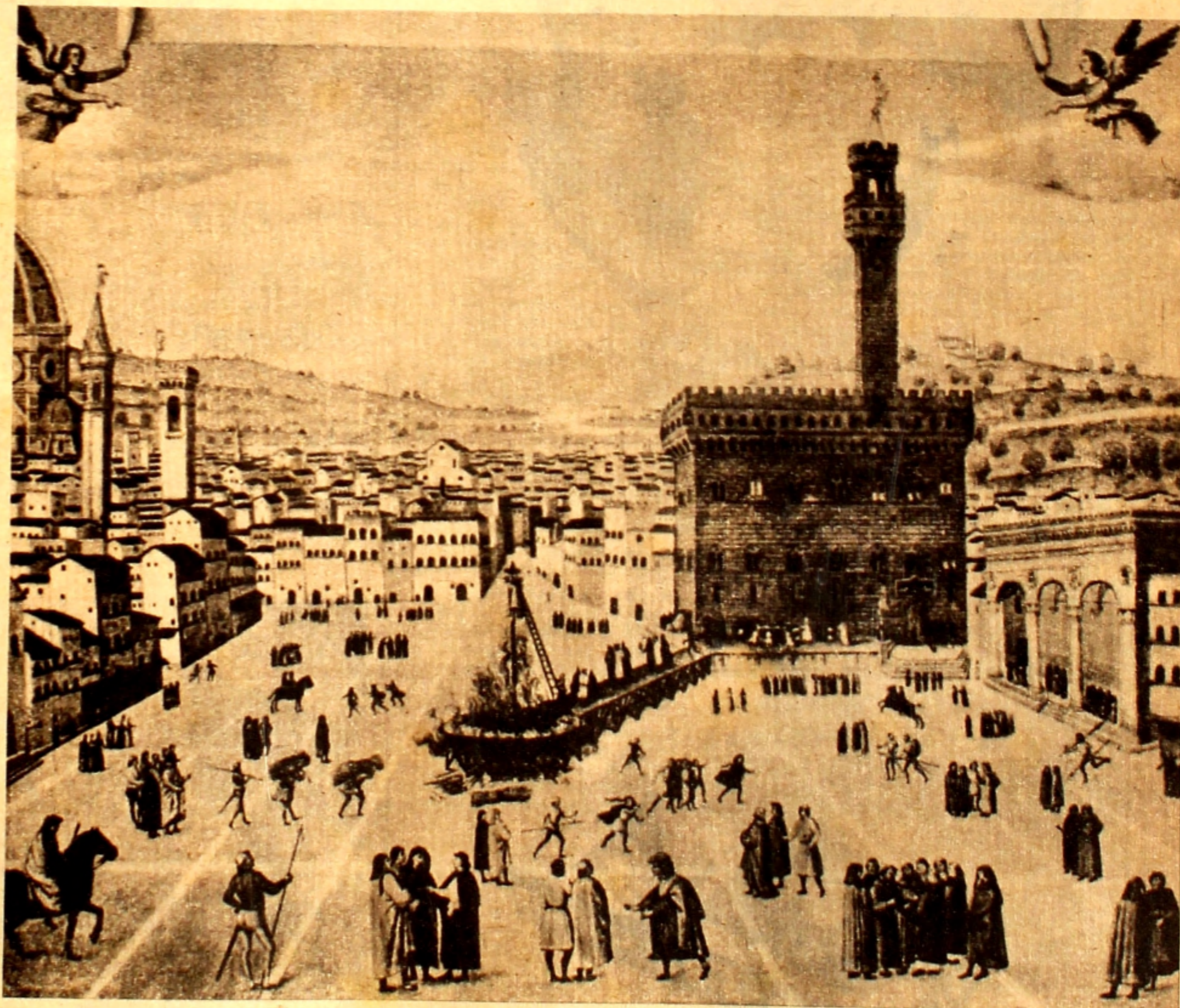
La ópera había nacido con la "Euridice" de Rimuccini y J. Peri, de acción no ya difusa como la de la "Dafne" sino compacta y ceñida al argumento, obra subyugante, aun hoy, de una belleza y abundancias melódicas y una frescura de inspiración sorprendentes.

Y mientras el nuevo género, raro, costoso, aristocrático se difundía lentamente, Claudio Monteverde, músico genial, adherido a la estética de los innovadores florentinos, comprendiendo sus defectos y aprovechando sus ventajas, enriqueciendo el género con elementos traídos del madrigal y de las composiciones para órgano tanto italianas como extranjeras, y sirviéndose de la orquesta como nadie lo había hecho hasta entonces, crea sus obras maestras "Orfeo", "Arianna" y abre nuevos horizontes la "ópera in música" que no tarda en salir de la torre de marfil, para ir defintivamente al encuentro del pueblo con la apertura de los primeros teatros públicos de ópera, en Venecia en 1637 y luego en otras florecientes ciudades italianas.

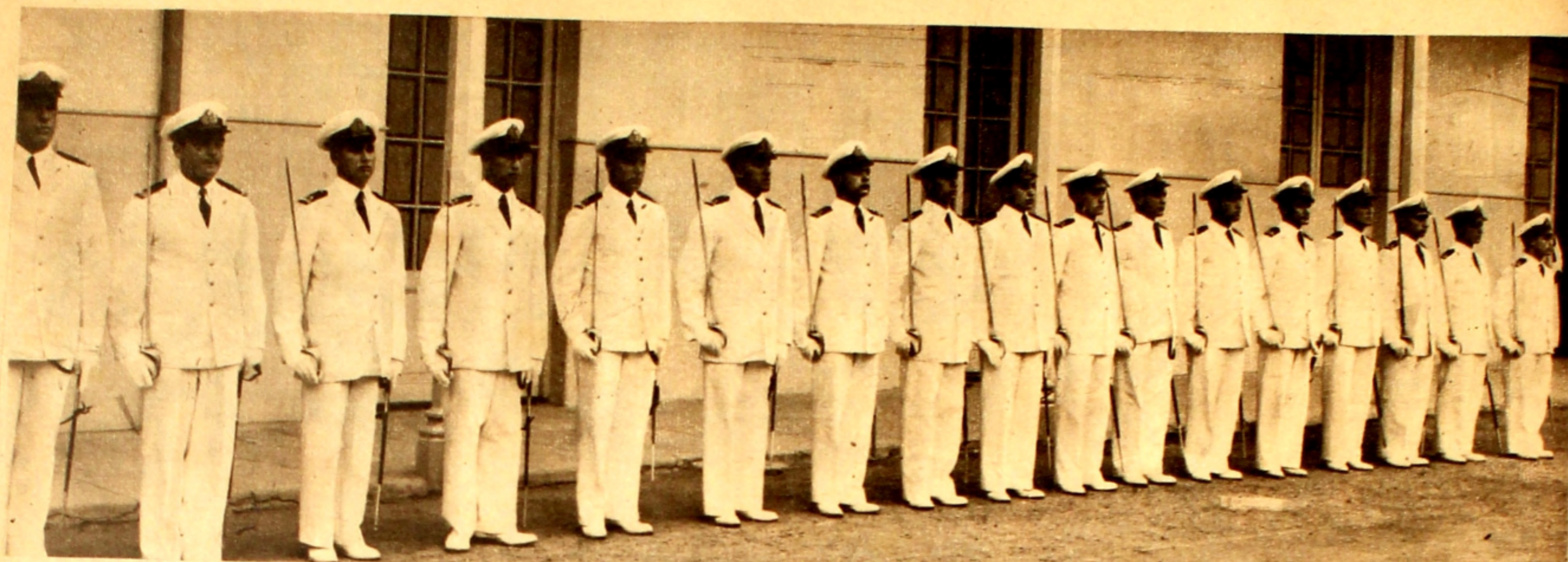
C. S.

---

(1) De Zazzera cabellera larga hacia atrás — "Melenita".



Florencia en el siglo XV. El suplicio de Savonarola según un pintor desconocido de la época.



En formación, los diecisiete guardia-marinas e ingenieros, con la espada recién obtenida, como premio a su egreso.

FIN DE CURSO EN LA ESCUELA NAVAL

En la plaza de armas del edificio de la Escuela Naval se realizó el acto de fin de curso con el ceremonial de rigor, haciéndose entrega de premios a los alumnos distinguidos, graduación de guardias marinas, y desfile de cadetes y reservistas; ceremonia a la que corresponden las notas gráficas de esta página.



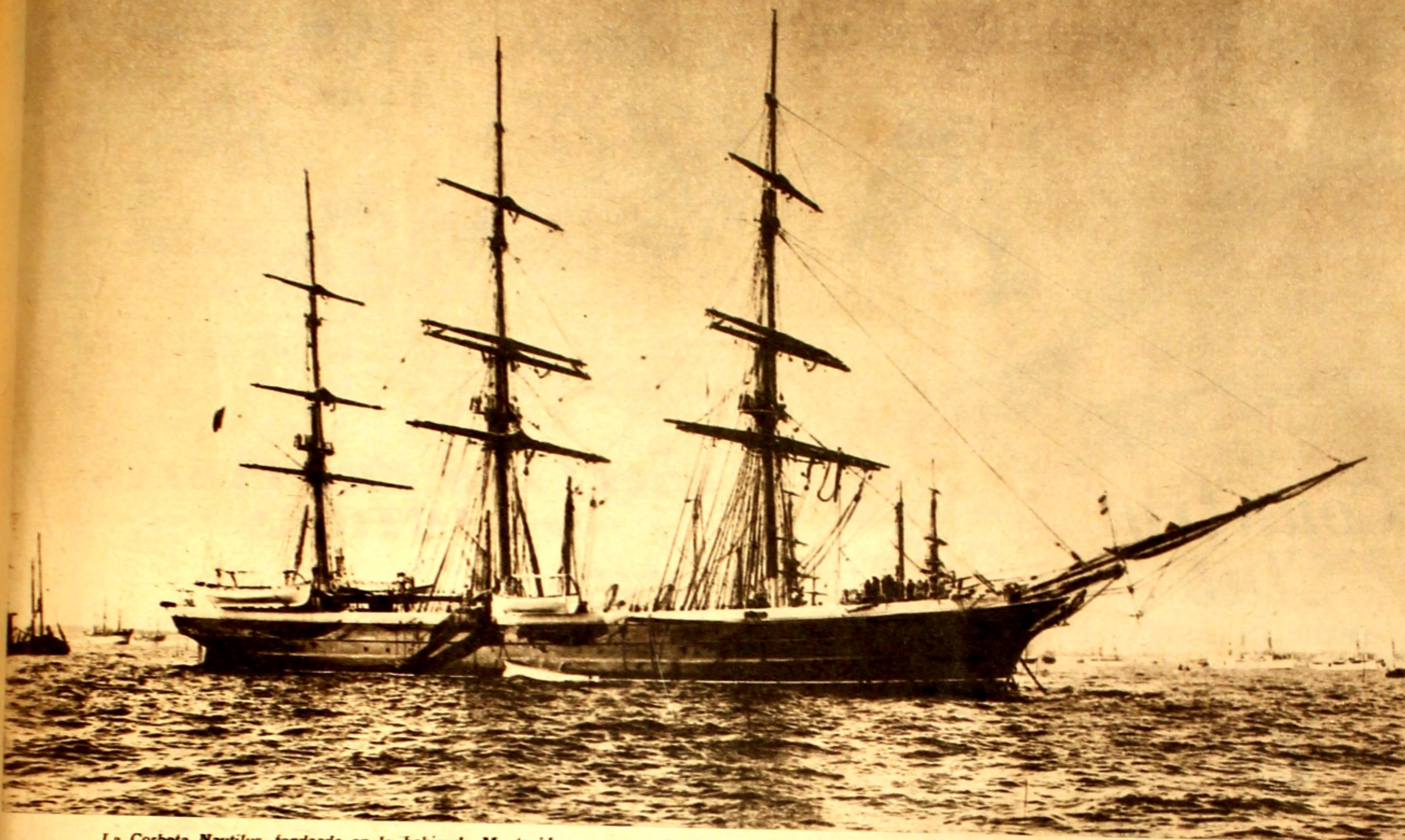
Momento en que el Director de la Escuela Naval, comandante Miguel Angel Alvarez, hace uso de la palabra, iniciando de este modo el acto.



Cadetes navales en posición de firmes, en circunstancias en que daba comienzo la ceremonia.



Pasando revista a los alumnos, el Ministro de Defensa Nacional, Dr. Francisco Forteza, acompañado del Inspector Gral. de Marina, contralmirante Alfredo Aguiar, y Director de la Escuela Naval, comandante Miguel Angel Alvarez.



La Corbeta Nautilus, fondeada en la bahía de Montevideo, en enero de 1894. —Fotografía de la colección del Capitán de Navío Carlos A. Olivieri.

La Corbeta "Nautilus", llega a Montevideo en 1894

EL abreviado retrospecto de noticias inserto en nuestra edición diaria, registró a su tiempo la llegada a nuestro puerto, el 13 de enero de 1894, de la corbeta de guerra española "Nautilus", escuela de guardias marinas y aprendices navales.

Proveniente de Valparaíso, donde había largado velas el 7 de diciembre del 93, arribaba sin ninguna escala, después de remontar el Cabo de Hornos y al cabo de 37 días de feliz navegación.

"El 13 de enero, a las diez de la noche, y a gran distancia, —dice el comandante de la nave en su relato de viaje— el marinero de mejor vista de cuantos van a bordo subió a lo más alto del palo y cantó la farola del Cerro de Montevideo, que horas después vimos desde cubierta por la misma proa, corroborando nuestro buen rumbo dado para huir del banco Inglés.

"La noche estaba despejada, el viento era bonancible, y la mar daba por entonces muestras de ser tan tranquila como un manso río, y no revuelta y fatigosa como se pone a veces por el poco fondo y las corrientes, cuando descarga sobre la región uno de los pamperos o suestadas propias del Plata".

La "Nautilus" venía realizando con toda felicidad un viaje alrededor del mundo, y había visitado El Cabo, Australia, Nueva Zelandia.

España, que otrora había asombrado por sus conquistas y trabajos de exploración, tenía descendido tanto en su escala, que en todo el siglo XIX sólo en dos ocasiones sus fuerzas navales dieron la vuelta al mundo. El siglo XVIII terminó con la expedición de Malaspina, que por sí sola significó gloria de la marina de la época.

En el XIX la corbeta "Ferrolana", en 1840, fué a dejar en Australia una misión católica, yendo por el Cabo de Buena Esperanza, para regresar por el Cabo de Hornos.

Y en 1866, la División de Escuadra que después de operar en las costas occidentales de Sud América —en guerra con Chile y el Perú— hizo rumbo a las islas Filipinas y de allí a la Península.

El viaje de circunnavegación de la "Nautilus" no tenía carácter de expedición científica ni cometido específico alguno, fuera de los corrientes en barcos escuela, observando tierras ya conocidas y perfeccionando en la práctica del mar el bagaje profesional de sus componentes.

La "Nautilus" era un gallardo clipper adquirido en Inglaterra hacía 4 años, en $ 12.000, mixto de madera y hierro, aparejado de fragata con las jarcias dobles que se pueden apreciar en la fotografía adjunta.

Teníasele provisto de elementos, no comunes, en su época en barcos de vela corrientes, como mamparos de colisión o compartimientos a tabique de hierro, caldera de vapor para provisión de agua potable y cargas de dinamita para picar los palos de hierro en caso de emergencia.

Su armamento reducíase a cuatro cañones de calibre secundario y una ametrailadora.

✣

Despues de amarrar en la boya que correspondía al navío de guerra español de estación en nuestro puerto —tal vez el Infanta Isabel, barco que recién había partido para Cuba— el ilustrado comandante capitán de fragata Fernando Villaamil, vino a tierra presentando sus saludos al Capitán de Puertos, coronel Julio Muró.

Era Villaamil ante todo un marino, hombre de mar de los pies a la cabeza, de rostro cetrino y mirada a la vez alegre y melancólica "llena de luz y cubierta de nieblas como el océano".

La impresión que nuestra capital produjo en el conjunto de mozada española que portaba la "Nautilus" fué ampliamente satisfactoria.

"Cádiz sin murallas —dice Villaamil en su libro de viaje— y un poco bombeado el terreno, daría quizás idea aproximada de lo que es Montevideo, sin sus grandes y espaciosas plazas y los infinitos tranvías que facilitan en grado extremo las comunicaciones entre los distintos puntos de la ciudad".

El mismo día del arribo se dió franco a la tripulación.

Fué práctica habitual en el comandante, en todo el viaje, que los dos primeros días fuese todo el mundo a tierra, dando orden para que más tarde quedase restringida esa libertad "por exigirlo así razones que no debe echar en olvido quien mande un buque de guerra, y más siendo esta vez escuela de guardias marinas y aprendices navales".

"Sabía yo —acredita a renglón seguido— y esto no es fábula, que más de un capitán se halló en Valparaíso detenido en su buque por tener en el hospital una gran parte de la marinería".

Los trescientos voluntarios que se habían enrolado para el viaje de circunnavegación, el más viejo de los cadetes tenía 23 años, se desparramaron por la ciudad, sintiéndose como en propia casa.

"Quien pase de España —copio a Villaamil —a la capital del Uruguay, seguramente no creerá hallarse en tierra extraña, a pesar del contingente *espantoso* (mío el subrayado) que representa la emigración de Italia hacia este país..."

Por su parte, confiesa, hubo día que se creía en el mismo pueblo donde pasara los primeros años de su vida, debido al gran contingente de elemento asturiano —era asturiano él mismo— dirigido a nuestro país casi por derecho de región.

El Uruguay constituía desde muchos años atrás la República predilecta de los emigrantes de Portugal y sus alrededores — "dicho lo cual, escribe textual el marino, excuso manifestar que hallé aquí en Montevideo más compañeros de la niñez de los que seguramente encontraría si volviese a mi tierra".

"Con ellos recorrí cuanto buenamente puede visitarse en los pocos días —8 días— que emplearon los guardias marinas en levantar un pequeño plano del puerto".

Entre todo lo que "buenamente", como dice Villaamil, podía visitarse en el Montevideo de hace 55 años, lo que más llamó su atención fueron los Pocitos.

"Tenía, en su concepto, motivos para estar orgulloso de su idea el que proyectó y y realizó el espacioso muelle de madera lanzado sobre la brava playa, el cual arranca de otro transversal sobre el que hay establecido un magnífico hotel y las casas de baños en completa separación de clases y sexos.

"Iluminado todo este paseo por focos eléctricos, y llenos ambos muelles de paseantes, entre los que abundan mujeres tan hermosas, como justa es la fama de que gozan las de esta región de América, constituye Pocitos un elemento de gran atracción".

✣

Pueden pasarse por alto, pues encuadraban en los usos protocolares, la visita del comandante de la "Nautilus" al Presidente Herrera y Obes, etc. Lo mismo corresponde hacer y con más razón, de las incidencias desagradables que le crearon al correcto marino español sus propios compatriotas, desavenidos entre sí por cuestiones pequeñas de que se hacían eco hojas de prensa rivales y personalistas.

El 22 de enero la alterosa corbeta abandonaba una amarrazón a la que no volvería después de muchos años en una tarde de enero luminosa pero con indicios de próximo cambio de tiempo que no se desmintieron, pues al fondear a la vista del puerto de La Plata, descargó sobre los navegantes tan brutal acometida de Pampero, que por avisados que anduvieron, casi pierden, despedazadas, las velas que estaban sin aferrar.

La bahía de Montevideo presentaba esos días un espectáculo inhabitual, por el número de buques de guerra fondeados en sus aguas. A las varias naves de bandera brasileña, fieles al gobierno republicano de Peixoto, como el crucero Tiradentes, el monitor República y dos vapores armados, sumábanse a los buques extranjeros de estación habitual y a las blancas y bien tenidas cañoneras de nuestra vieja y benemérita escuadrilla.

En una de éstas reparó Villaamil, por especial motivo, y no quiso que pasara sin mención en su relato del viaje, donde aludiendo a nuestra cañonera General Rivera dice que la construcción en la Escuela de Artes y Oficios de esta pequeña unidad, cuyo lanzamiento exigió trabajos ímprobos para llevarlo todo lo largo de la población, representaba un acontecimiento honroso en alto grado para Montevideo.

J. M. FERNANDEZ SALDAÑA.



Capitán de Navío Fernando Villaamil, Comandante del buque escuela en el viaje alrededor del mundo 1892 - 94.



"Aunque parezca imposible — nos dice la maestra — se bebe el agua traída de un charco lleno de limo donde se juntan los detritus del pequeño valle. Igualmente beben allí cerdos, perros, ovejas, vacas y caballos. Aquí tenemos muy buen campo para las epidemias.



El Estado abona una suma mensual por "usufructuar" esto como local de la Escuela Nº 46 del Rincón de Pacheco.

En parecidas circunstancias están "Zanja de Arena", "Puntas de Tres Cruces", "Parada Camaño", "Paso Farías", etc.

ESCUELAS PRIMARIAS DE ARTIGAS

De las cincuenta y cuatro escuelas primarias que funcionan actualmente en el Departamento de Artigas, sólo quince cuentan con edificio propio y adecuado a las necesidades de la enseñanza y, de éstos, únicamente ocho pueden considerarse en buen estado de conservación. De estos ocho todavía es necesario descontar un buen porcentaje debido a que muchos de ellos resultan ya insuficientes debido al incremento de la población en edad escolar que, pese a todos los problemas, acude a las aulas.

Por estar instaladas en lugares que constituyen poblaciones ya perfectamente estabilizadas, necesitan urgentemente edificios del Estado las escuelas de Colonia Palma, de Sequeira, de Rincón de Pacheco, de Tamanduá, de Puntas de Tamanduá, de Cuaró Chico, de Gauyubirá, de Est. Cuaró, de La Bolsa, de Pintado Grande, de Rincón de Tres Cruces, de Topador, de Cuareim, la Nº 37 de la Capital, de Ejido de Bella Unión, de Colonia Estrella, de Paso de León, de Itacumbú y la de Urumbeba. Y necesitan locales livianos, transportables o económicos las escuelas de la Colonia Villar y de la Azucarera Artigas.

Además carecen de las escuelas que están necesitando las poblaciones de Colonia España y San Gregorio, Paso de la Cruz, Colonia Uruguaya, Arrocera Conti y otros lugares en los que se tiene estudiada su instalación pero en los que hasta el momento no han podido fundarse por falta de medios materiales para concretar tan excelentes iniciativas de la dirección departamental.

Recorriendo escuelas y mas escuelas en compañía del Inspector Machado vamos profundizando el problema de la enseñanza norteña con datos y pormenores que conmueven y penetran. La Escuela Rural Nº 34 pertenece posiblemente al numeroso grupo de institutos escolares fundados alrededor de 1908 cuando el Estado abolió definitivamente la enseñanza religiosa y se abocó a la intensificación de la instrucción laica instalando escuelas de primeras letras en los más apartados lugares de la República. Está enclavada en un medio agrícola pobrísimo, atrasado y rutinario donde los que trabajan la tierra son subarrendatarios de subarrendatarios de latifundistas. Como en todas las tierras rojas o arenosas del Norte se producen bien todos los oleaginosos y en especial el maní que es aquí el renglón fundamental.

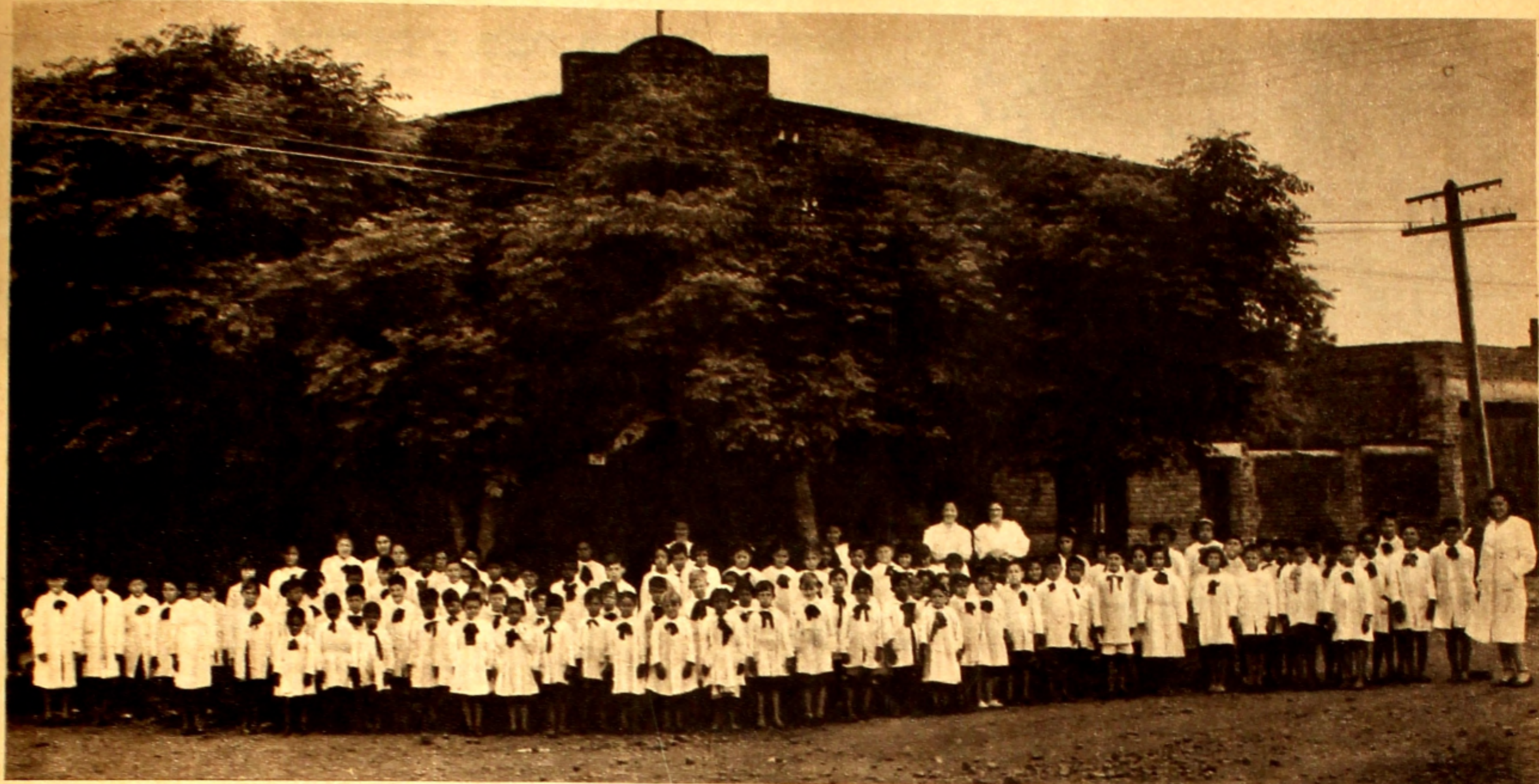
La Escuela levantada en un mar de campo que pertenece a un solo propietario, rodeada de campesinos que tienen mucho del siervo de la edad media por el tipo de trabajo y por el concepto que como consecuencia de sus medios de vida poseen de la instrucción, vive huérfana de todo apoyo vecinal. Es acá, más que en otro lado, donde la responsabilidad del Estado frente a sus ciudadanos es mayor, como contraste al sentido negativo de los propios interesados. Ningún medio es más árido para trabajar. Nadie coadyuva, nadie aporta nada. Nada se obtiene si el Estado no lo proporciona. El propietario se desinteresa y el pobre no comprende y a menudo desconfía. Por lo demás las propias necesidades lo alejan de la escuela y sólo concurren a



Otra especie de local escolar alquilado: pared de hierro galvanizado y techo de totora. El prestigio de la enseñanza oficial no puede coexistir junto a estas escuelas. Poco se adelanta con instruir cuando la miseria del material inhibe al maestro para educar. (Esc. Nº 52 de Tres Cerros de Santiño).



Escuela del Chillero que será inaugurada el próximo año lectivo. El departamento de Aritgas — al igual que toda nuestra campaña — espera tener muchos de estos hermosos locales estratégicamente distribuidos. El maestro podrá entonces desarrollar plenamente su labor formativa.



El local de la Escuela Nº 43 del barrio de 'La Aldea', con sus tres únicos salones, es absolutamente insuficiente a los fines de la enseñanza de los 300 niños que a ella acuden.



El local de la Escuela Rural de las Puntas del Tamandúa carece, como infinidad de locales escolares de la campaña, de las más elementales condiciones de higiene y habitabilidad. El Estado lo alquila abonando una suma mensual que representa un capital suficiente para construir un local apropiado.



Lugar de recreo de la Escuela Rural Nº 34.

ella las niñas y los varones que por su edad o su debilidad, no resultan útiles en los pobres plantíos de sus familiares. Por estas circunstancias, cuando llegamos, todos los niños con alguna capacidad de trabajo están ausentes. Hay también mucha gente que vive al margen de la ley y la misma escuela ha sufrido robos y fracturas.

El local, nos dice su director señor Brazeiro, no llena ni aproximadamente las finalidades a las que se le destina. Carece de casa habitación para los maestros que deben caminar kilómetros y kilómetros por caminos intransitables para acudir diariamente a desempeñar sus tareas habituales. El plan de edificación escolor incluye nuestro local desde hace varios años y esperamos que llegue a ser realidad. La escuela dona ropa, calzados y otras prendas a los niños que concurren y funciona un comedor escolar en una pieza de dimensiones estrechas, que es a la vez cocina, donde los niños comen de pie alrededor de unas mesas improvisadas con pizarrones viejos y tablas.

Como puede apreciar el lector la escena se repite a lo largo y a lo ancho de toda nuestra campaña, con la única novedad de variantes regionales en lo que respecta a la intensidad y modalidad del problema.

Tenemos sesenta alumnos, nos dice a su vez la Directora de la Escuela Rural Nº 22, entre ellos muchísimos niños débiles, desnutridos, mal alimentados, que por tal motivo asimilan los conocimientos con dificultad; en nuestra escuela funcionó hasta hace pocos días el comedor escolar, alimentándose regularmente en él todos los alumnos. La mayoría, por no decir la totalidad, provienen de pobres ranchos donde viven en promiscuidad denigrante para ellos y para el país, esperando a veces lo que puede producir un pedazo de tierra rutinariamente trabajado y otras veces las monedas que les proporciona el contrabando de menudencias.

Esta Escuela —nos afirma sintetizando uno de los puntos que venimos sosteniendo reiteradamente en estos artículos sobre el estado actual de los problemas de la enseñanza primaria— necesita un local adecuado para que los niños encuentren en ella el sitio que los redima de la miseria del ambiente y de la pobreza indigente de sus hogares.

Mauro ***BARDIER INDART.***

Enero de 1949.



Miles de niños y niñas acuden a esta hermosísima escuela de la progresista ciudad de Artigas (Escuelas Nos. 1 y 2). Gran patria será la nuestra cuando en todas las ciudades del interior los maestros puedan desarollar su obra en tan felices condiciones.

ARTE BIZANTINO

LOS MOSAICO



El príncipe Alejo Comneno.

LA primera vez que estuve en Estambul fué por la primavera de 1935. Santa Sofía había ya dejado de ser templo. Turistas, no devotos, franqueaban sus puertas. Bajo sus bóvedas no se oían ya preces sino comentarios artísticos más o menos necios o certeros. En la entrada era forzoso adquirir el consabido boleto. Santa Sofía se había convertido en museo. Pero no era aún el museo limpio, pulcro y bien dispuesto, ni tampoco el viejo monumento víctima de la infortunada cirugía plástica de restauraciones desmedidas. Tenía aire de mudanza y desarreglo, de mugriento y polvoriento abandono, y cierto trasudor de vetustez que reforzaba la sensación de intacta autenticidad. Esos grandes discos con descomunales letras arábigas que se ven en todas las fotografías del interior de Santa Sofía —¿o es una sola infinitamente repetida?— habían descendido de las alturas y se veían como mustios monstruos vencidos por los rincones. Ya no cortinas ni alfombras ni tapices, muelle ornato de las mezquitas. Bajo la inmensa cúpula, las voces tenían un hueco, temeroso resonar, un resonar de deshabitación, de vacío. El templo, antes, por largos siglos, viva escena de anhelos, efusiones, ritos, y también, alguna vez, de arrebatadas violencias, se había trocado en puro objeto de racional contemplación y estudio. Había comenzado para él una inmortalidad sin vida, de momia o fósil, había dejado de ser símbolo encendido de triunfos y vencimientos de credos y patrias, para entrar en el sosegado retiro de la neutralidad arqueológica.

La ciencia se adueñó de la antigua maravilla, vuelta, de repente, callada aunque no deshecha ruina; que no es el destrozo sino el perdimiento de su función lo que torna ruina un monumento. Acrecentóse la indagación de los misterios del cuerpo de la gran basílica. Muchos habían permanecido ocultos durante siglos, secretos de su construcción, prodigiosas bellezas de su decorado celadas por el albo velo del estuco. Extrañas máquinas y andamiajes parecían por las nobles naves. Y, encaramados a ellos, unos hombres diestros y pacientes trabajan con cuidadoso afán para traer a luz los prodigiosos mosaicos de las paredes. Esa delicada labor es orientada y costeada por una benemérita institución norteamericana, el Byzantine Institute of America, del que es director y alma el sabio y fervoroso bizantinólogo Thomas Whittemore. A su empeño, talento y devoción debemos el rescate de algunos espléndidos mosaicos de Santa Sofía, hoy expuestos al goce de entendidos y profanos.

✦

No es fácil hacerse idea del mosaico bizantino sin directa contemplación. Para ninguna otra rama del arte plástico resultan tan insuficientes las más avanzadas, y sin duda prodigiosas, técnicas modernas de reproducción. Porque no sólo dejan de captar en él lo más valioso sino que hasta dan una deformada impresión. De ahí, quizá, la injusta atribución y fama de monotonía, carencia de originalidad y carácter estereotipado. Hay, ciertamente, en él una base común en el estilo, una grave nota constante que suena a través de años y tierras; pero las otras notas y matices varían innumerablemente, aunque por ser a menudo, de gran finura, resultan tal vez imperceptibles para el observador superficial. El mosaísta bizantino tuvo, dentro de su ámbito, notable libertad creadora. En realidad, nunca han sido las normas, incluso estrictas, valladar insalvable para el genio o el talento, antes, en muchos casos, acicate.

Las restricciones que le imponían los criterios artísticos vigentes y la misma materia o vehículo no ahogaron jamás al verdadero artista del mosaico. Lo mediocre no cuenta. La sutileza helénica arbitró recursos, a veces sorprendentes y ricos. El artista bizantino siempre halló modo de expresar lo que quería. Y lo que quiso expresar raras veces fué la simple belleza formal. Iba más allá, a la revelación plástica de un mundo ideal en que una singular luz, una luz estremecida, gloriosa, trasterrena, de oros, platas y azules, era la atmósfera mágica en que todo vivía y se unía. Y en ese mundo ideal, vasto y prodigioso, todo cabía. Tanto el realismo, la minucia extremada, el detallismo, la sensación de calidades corpóreas como la inversión de esas mismas calidades, el trastrueque de los efectos sensoriales. Lo determinante era la representación de lo trascendental, de lo arquetípico. Y cuando se empleaban ingredientes realistas no se daba disociación ni despegamiento porque aparecían transfigurados y realzados por la atmósfera mágica de antemano creada.

Los primeros mosaicos de Santa Sofía, los labrados en el siglo VI, en tiempo de Justiniano, eran vibración pura, aura, ambiente, casi tan sólo signos místicos sencillos e imponentes elementos abstractos sobre un cielo sembrado de estrellas. La caudalosa luz que entra por las muchas ventanas abiertas contiguamente en la base de la cúpula aumentaba su esplendor
semejar entonces el templo una
etérea, llena de excelsas claridades,
lizadoras de las de la alta sabiduría
honor fué edificado. Dijo un conte
neo que Santa Sofía parecía brillar
un sol, con propia y no reflejada l

Andando el tiempo, la ornamentac
la basílica sufrió notables cambios.
los finales del siglo IX, la primitiva
ración, simple y abstracta, solemne y
ra, fué sustituída, aquí y allá, en di
momentos, por efigies celestiales y
nas. El término de la larga pugna ico
ta promovió ese cambio. Sobre la
central del "nárthex" el emperador Le
se hizo representar en actitud de ado
a los pies de la imagen de Cristo. Un
después, arruinada la cúpula por un
moto, se la ornó, al reconstruírla, co
imponente figura del Pantocrator se
en un arco iris sobre un fondo de o
cuatro enormes querubines en los áng
El ábside y los muros laterales se p
ron por entonces abundantemente de
fetas, santos y doctores de la iglesi
muchos emperadores quisieron perpe
sus efigies y memoria haciéndose un
entre tan lucida e ilustre compañía. L
gura vino así a vencer al signo teológic
la pura emoción ideal.

Al caer Bizancio en manos de los tu
y convertirse Santa Sofía en mezquita,
chos de sus mosaicos no podían, por
cepto coránico, seguir al descubierto. T
dieron sobre ellos albo manto de est
ligeramente ornado de motivos geomé
cos. Pero semeja que ese encubrimiento
fué total desde el inicio. Sábese, por eje
plo, que las grandes cruces del nárth
procedentes de la primitiva decoración j
tinianea, eran aún visibles en el siglo XV
De las imágenes del pórtico Sur nos hab
un viajero francés del siglo XVII. Y
cuanto a los muy hermosos e interesant
de la galería contigua al ábside tiénese n
ticia, también por testimonio de viajero
que estaban ocultos los retratos imperiale
y a la vista, en cambio, los de tema rel
gioso; quizá porque infundiesen más recel
a los nuevos dueños las rivalidades terre
nas que las divinas.

Por los mediados de la pasada centuria
el sultán Abdul Meyid se propuso hacer re
paraciones en el templo de Santa Sofía.



El mosaico del vestíbulo Suroeste.



El mosaico central del nárther.



Santa Sofía. Vestíbulo del Suroeste.

DE SANTA SOFIA

muy agraviado por el tiempo y la incuria. Encomendó la tarea a dos arquitectos suizos, los hermanos Gaspare y Giuseppe Fossati. Y en esa laudable empresa se dedicó muy especial atención a los mosaicos. Entre los años 1847 y 1849, los Fossati removieron la capa que los cubría, remediaron sus destrozos, los aseguraron contra deterioros futuros y, tras tomar unos apuntes a la acuarela, volvieron a cubrirlos con estuco. Cuéntase, a este propósito, una bella anécdota, testimonio del espíritu filosófico y tolerante del sultán. Habiendo ido Abdul Mejid a ver los mosaicos recién descubiertos, luego de contemplarlos un rato emocionado, se volvió a los arquitectos y les dijo: "Nuestra religión prohibe que tales cosas se expongan en las paredes de los templos. Cubrid con cuidado estas imágenes y en forma que pueda retirarse el estuco en cualquier momento venidero sin dañarlas pues sólo Aláh conoce el futuro y sólo él sabe a quien está reservado este edificio".

✦

De los mosaicos descubiertos entre 1932 y 1938 en Santa Sofía, merced a los desvelos del Instituto Bizantino de los Estados Unidos, cinco son señaladamente dignos de consideración. El uno se halla en el nárthex, sobre la puerta central de acceso al interior; el otro en un pequeño vestíbulo del lado del suroeste; y los restantes en una galería próxima al ábside.

El del nárthex —a él hemos aludido antes— representa al emperador León VI el Sabio prosternado ante cristo. Es, sin duda, coetáneo de ese emperador y, por consiguiente, de la segunda mitad del siglo IX. León el Sabio fué un personaje original y paradójico, como buen bizantino. Desmedrado de cuerpo, de índole sedentaria y casera, poco amigo de la vida agitada y exterior, placíase en los menesteres administrativos y el estudio. Escribió buen número de obras literarias y teológicas, y en ellas y en sus leyes mostraba grande rigidez moral. Pero en el vivir era otra cosa. Convivían en él una razón grave y erudita y un temperamento apasionadamente sensual. Desafió los entredichos del patriarca y escandalizó a sus súbditos casándose cuatro veces, grave pecado en un bizantino, y solazándose con amantes. En el mosaico de Santa Sofía, que lo muestra barbudo y rendido, se advierte su abultado labio inferior y su prominente barbilla, rasgos de sensualidad.

La figura de cristo dobla en tamaño a la del autocrátor. Sentado en imponente trono, con la mano derecha bendice y la izquierda sostiene un libro abierto. Tienen todas estas figuras un aire de serena, clásica elegancia. El artista supo combinar los colores con maestría de gran pintor, con gran riqueza de matices. Ha buscado no la copia naturalista sino un elevado propósito creador. El fondo de la obra se halla repartido en zonas que representan el cielo y la tierra. Esta última es compacta, azul y verde. Y el cielo está formado de filas onduladas, paralelas, separadas, de teselas áureas y argénteas colocadas con una leve inclinación hacia abajo. Este sutil recurso técnico engendra una luminosa vibración que evoca la atmósfera maravillosa del Bósforo en un día de verano.

El mosaico del vestíbulo del suroeste, descubierto en 1934, es más reciente que el anterior. Remóntase, seguramente, a la segunda mitad del siglo X o a la primera del XI. Aparece en él la virgen, sentada en un trono con Jesús niño en el regazo. A su izquierda, de pie, Constantino el Grande le ofrece la ciudad de Constantinopla. A su derecha, Justiniano le ofrenda la iglesia de Santa Sofía. Los dos emperadores visten espléndidos rodajes de solemnidad y adoptan actitud reverente. No son estas figuras retratos de quienes habían muerto hacía siglos. Però su ejecución, como la de la imagen de la virgen y el niño, es consumada. Sobre el fondo verde salpicado de oros, tanto más oscuro cuanto más alejado —contra la regla común en la pintura occidental— resalta el azul amatista, ricamente matizado, de las figuras mayores. La simetría fundamental de la composición se modera hábilmente en numerosos detalles que vencen, con su variedad, la monotonía. Un tono de mesura ultraterrena domina en los rostros y una noble distinción en las manos. Las de la virgen tienen largos y finos dedos y delicadas actitudes casi decadentes.

Los mosaicos de la galería son tres: dos parejas imperiales, la una con Jesús y la otra con María, y un príncipe melancólico. El príncipe melancólico es Alejo Comneno, hijo de Juan II, que fué asociado al trono por su padre y no llegó a heredarlo. Tiene 17 años. Sus grandes ojos castaños miran tristemente bajo las oscuras pestañas y las cejas espesas. El rostro imberbe y pálido muestra, en la parte superior, una leve hinchazón enfermiza. La nariz es fina y recta y de delicadas aletas. La boca, pequeña y distinguida, cúrvase hacia abajo, doloridamente, en las comisuras. De la pesada corona de oro, cuajada de perlas, amatistas, rubíes y zafiros, desciende, en suaves y amplias ondas, la negra y sedosa guedeja.

Cerca del mutilado mosaico del triste adolescente Alejo se encuentra el de sus padres, Juan II e Irene, en actitud de ofrenda a María y el niño. Visten también estos emperadores trajes de ceremonia, rutilantes de oros y gemas. La blanca y blonda húngara Irene, hija del rey Ladislao, ofrece un claro contraste con la bizantina morenez de su marido. Tiene la cara redonda y unas grandes y gruesas trenzas del color del lino. En el marido se percibe de contado el vigor y dominio del hombre de acción. Es este Juan aquel que, en la agonía de su padre, con pronta audacia, se hizo coronar emperador para frustrar así las esperanzas e intrigas de su hermana, la inteligente y cultivada Ana, escritora brillante y mujer amargada. Este rostro enérgico y amable trasunta, con sorprendente penetración, la simpática personalidad de Juan Comneno, guerrero infatigable y espíritu generoso y humano que no se tomó venganza de sus muchos y cercanos enemigos y nunca castigó de muerte a nadie.

El otro mosaico imperial de la galería, también una pareja —él, alto y distinguido: ella, menuda, carita de rosa— tiene una curiosa historia que tal vez contaré algún día.

Luis TOBIO.

Especial para EL DIA.



Mosaico de Juan II e Irene.

ETNOLOGIA MUSICAL URUGUAYA

LAS PRIMERAS REFERENCIAS SOBRE LA MUSICA DE LOS CHARRUAS

DESDE que la República Oriental del Uruguay comenzó a tener conciencia de su historia, se ha venido repitiendo con un empecinamiento casi diría ejemplar, que nuestro indio charrúa ignoraba los misterios estremecedores de una débil caña soplada con dulzura, de una cuerda pulsada con destreza, de un parche o una madera batidos a un ritmo exacto, de una garganta, en fin, que sirviera para otra cosa que para una gutural inflexión de primario lenguaje o un bronco grito de ancestral barbarie guerrera.

Se ha repetido en cuanta historia o manual circula en nuestro medio que no ha quedado ninguna referencia de su instrumental y que los viejos cronistas dan en afirmar que tanto los charrúas que vivían a lo largo de la costa del Río de la Plata, como los arachanes, minuanes, bohanes, chanaes, yaros y guenoas, que formaban en distintas épocas núcleos tribales diferenciados en el interior de nuestro territorio dentro de sus límites actuales, desconocían por completo el ejercicio de la música, aún subordinado éste a las primitivas manifestaciones de un ritual religioso o como aditamento al desenfrenado juego de la guerra.

La supuesta afirmación de que los charrúas no sólo desconocían canciones e instrumentos sino hasta el ejercicio de la danza, llegó hasta el gabinete de trabajo del más serio investigador de la edad contemporánea en esta última expresión estética. Curt Sachs, quien en su importante "Historia universal de la danza" anota estas prudentes palabras: "Sólo con reservas debemos aceptar versiones relativas a los "pueblos que no danzan". De acuerdo con las fuentes originales de información, los indios *charrúas* uruguayos y los *guaraníes* brasileños, no poseen danzas de conjunto. No obstante, se sabe hoy en día que los *guaraníes* al menos ejecutaban danzas acompasadas, acompañándose con rudimentarios tambores fabricados con corteza de calabazas, bailes éstos que no parecen ser de reciente adopción".

Mas, he aquí que a quien escribe estas líneas dióle por seguir el hilo de tal aserto y halló al cabo de pacientes vigilias que *todas*, entiéndase bien, *todas* esas referencias, venían a morir en unas breves palabras de don Félix de Azara estampadas en sus famosos "Viajes por la América Meridional" realizados en las postrimerías del siglo XVIII y publicados al amanecer del siguiente.

Dice Azara que los charrúas "no conocen ni juegos, ni bailes, ni canciones, ni instrumentos de música, ni sociedades o conversaciones ociosas", y al referirse a los minuanes, aplicando sospechosamente hasta las mismas palabras, agrega: "Otro tanto digo de su falta de religión, de educación, de leyes, de recompensas, de castigos, de danzas, de canciones, de instrumentos de música, de juegos, de sociedades y de [conver]saciones ociosas". (Félix de Azara: [Voya]ges dans l'Amérique Méridionale", t[...] págs. 14 y 33. París, 1809).

Aunque Azara se preocupa de a[...] nos lo contrario en su prólogo a la [...]cripción e historia del Paraguay y [...] de la Plata", bien sabida es su actit[ud...] pectiva hacia nuestros aborígenes, [...] nes tenían casi como una especie in[...] dia entre el hombre y los animales. [...]ta de sensibilidad antropológica, al la[...] tantas virtudes de seriedad científic[a...] lo adornan, se evidencia en estas pa[...] que dedica a los charrúas: "Han ten[...] mismo maestro de lengua que enseñó [...] perros a ladrar de la misma manera [...] dos los países", y hasta al resaltar al[...] de sus naturales predisposiciones, sub[...] "Todas estas cualidades parecen aprox[...] les a los cuadrúpedos"; para entusias[...] luego con este peyorativo parangón y [...] gar: "Asimismo pueden tener cierta [...] ción con las aves por la fuerza y ag[...] de su vista", con lo cual los hace desc[...] un escalón más dentro de la escala z[...]gica...

Nuestros charrúas vivieron por ciert[...] jo un signo sangriento y doloroso des[...] muerte de Juan Díaz de Solís hasta su [...]trucción y matanza en el Queguay en 1[...] Después, los historiadores se encargaro[n...] esculpir en su lápida una leyenda negra [...] está pidiendo imperativamente una revis[...] Bien es verdad que ellos se defendieron [...]rrándose a todo contacto extraño, enq[...]tándose en su primitiva organización so[...] hasta su muerte, que como núcleo tribal [...] produce en los primeros años del siglo X[...]

Empero, las referencias de Azara no [...] las únicas fuentes para el estudio de ell[...] En materia sonora existían otras referenc[...] que no concordaban con las aseveracio[...] del viajero y que hasta la fecha no han [...]do sopesadas. Vamos a referirnos a ell[...]

Descubierto el Río de la Plata y has[...] la llegada del primer adelantado en 153[...] se conservan preciosos documentos de [...] diarios de navegación de aventureros, ge[...]grafos y conquistadores portugueses y e[...]pañoles. En uno de los primeros docume[n...]tos fidedignos de esos tiempos oscuros, h[...]llamos una extraña referencia musical s[o...]bre los charrúas. En el memorable "Diari[o] da Navegaçao" de Pero Lopes de Sous[a] declara éste que el 25 de octubre de 153[...] desembarcaron sus hombres en la play[a] del puerto de Maldonado para abastecers[e] de agua. Los charrúas se les acercaron te[...]merosos primero y confiados luego, reci[...]biéndolos "com grandes choros e cantigas mui tristes" (página 266 de la edición de Río de Janeiro de 1927). Durante mucho tiempo creímos que la palabra cantiga estaba consignada en el Diario bajo su acepción popular de "historia poco verosímil que se cuenta con el fin de engañar", ex-

Instrumental practicado por indígenas en el Uruguay

Año	Instrumento	Tribu que lo practicaba	Localidad o paraje	Orig[en]
1573	Trompas	Charrúa	San Gabriel	Pre-col[...]
1573	Bocinas	Charrúa	San Gabriel	Pre-colo[...]
1574	Atambores	Charrúa	San Salvador	Pre-colo[...]
1627	Vihuela de arco	Guaranies	Río Uruguay (Litoral oriental)	Mision[...]
1680	Pincollos	Chanaes y Guaranies	Colonia del Sacramento	Pre-colo[...]
1680	Pífanos	Chanaes y Guaranies	Colonia del Sacramento	Mision[...]
1680	Flautas	Chanaes y Guaraníes	Colonia del Sacramento	Mision[...]
1808	Tamboriles	Chanaes y Guaranies (?)	Sto. Domingo de Soriano	Mision[...]
1808	Flautas	Chanaes y Guaranies (?)	Sto. Domingo de Soriano	Mision[...]
1808	Tamboras	Chanaes y Guaranies (?)	Sto. Domingo de Soriano	Mision[...]
1808	Triángulo	Chanaes y Guaranies (?)	Sto. Domingo de Soriano	Mision[...]
1815	Violín	Guaranies	Canelones	Misione[...]
1815	Triángulo	Guaranies	Canelones	Misione[...]
1815	Tambora	Guaranies	Canelones	Misione[...]
1825	Bocina de guampa	Charrúas	Centro del país	Post-colon[...]
1832	Arco musical	Charrúas (?)	Noroeste del país	Pre-colomb[...]

presión portuguesa que ha pasado al léxico criollo rioplatense en esta conocida locución: "¡No me vengas con cantigas!" Sin embargo, esta acepción es de data relativamente reciente, al punto de que en los diccionarios portugueses anteriores al 1800 no figura; en cambio se emplea siempre como sinónimo de "copla de versos menores para se cantar" (Rafael Bluteau: "Diccionario da lingua portugueza". Lisboa, 1789). Justamente lo que define a la cantiga como hecho musical es la brevedad de su estrofa. Por otro lado al decir "cantigas mui tristes", Pero Lopes de Sousa desecha la idea de que fueran "engaños" o "zalemas", porque, desconocida como era para él la lengua charrúa, el adjetivo "triste" sólo tiene sentido aplicado a la expresión de la melodía.

El primitivo instrumental charrúa de 1573

En 1573, el clérigo Martín del Barco Centenera, extremeño de nacimiento, llega a las Indias, acompañando en calidad de Arcediano del Río de la Plata, a la expedición de Ortiz de Zárate. Baja en diciembre de 1573 en San Gabriel e interviene en el combate librado entre las huestes del Adelantado y los charrúas comandados por Zapicán. En mayo del año siguiente asiste a la revancha de Garay en San Salvador en la misma costa uruguaya, donde perece el cacique charrúa. Tras aventuras sin cuento, de vuelta al viejo mundo, publica en Lisboa en 1602 su poema "Argentina y conquista del Río de la Plata", crónica rimada de sus andanzas por lejanas tierras. Descontadas sus infantiles fantaseosidades — animales míticos, etc. — que por otro lado están ausentes de los certeros relatos en que como testigo presencial habla en primera persona, esta obra es un documento directo pero de farragosa lectura a través de sus 1340 octavas reales. En ella, al relatar el combate de San Gabriel desarrollado en tierra oriental, nos trae la primera referencia de un instrumental charrúa:

"El capicano exercito venia
Con trompas y bozinas resonando,
Al sol la polvadera oscurecia,
La tierra del tropel está temblando".

(Canto XI, estrofa 18)

fragmento éste que se complementa con otro referente al combate de San Salvador en 1574, por curioso destino dos de los momentos de más levantada entonación literaria de casi todo el poema, de una versificación rotunda y de un color realista de primera agua:

Doze cavallos solos se ensillaron,
El Capitán con onze compañeros,
Que muchas de las sillas se mojaron,
Salieron veynte y dos arcabuzeros:
Los barbaros a vista se llegaron
Con orden y aparato de guerreros,
Con trompas, y bozinas y atambores,
Hundiendo todo el campo y rededores".

(Canto XIV, estrofa 4)

¿Fué una simple licencia o imaginación literaria la inclusión de estos tres instrumentos dentro del relato? Lo cierto es que en las dos oportunidades en que Barco Centenera estuvo frente a los charrúas, oyó — bajo palabra de honor, desde luego — que se acompañaban de instrumentos musicales para la acción guerrera. Y lo extraño hubiera sido precisamente que ello no hubiera ocurrido, cuando en toda América y en las tribus vecinas sobre todo, de consuno, los cronistas afirman la presencia y juego de instrumentos pre-colombinos.

Veamos los antecedentes organológicos de la trompa y la bocina. La trompa según Pedrell en su "Organografía musical antigua española", palabra bajo-latina (del griego "Strombos") significa caracola. De ahí que aún cuando por otro lado la trompa sea construída por el cuerno de un animal, su origen más remoto alcanza al caparazón de los caracoles marinos. Ahora bien, en el Indice Geográfico e Histórico redactado por Don Pedro de Angelis para la publicación de la "Historia Argentina" de Rui Díaz de Guzmán en su colección del año 1836 aclara con excelente criterio a propósito de una cita instrumental similar: "Los cuadrúpedos que se hallaron en América, con muy pocas excepciones, carecían de cuernos. Si esta observación es exacta, como parece que lo es, las bocinas de que habla el autor debían ser de huesos de animales, o más bien de cañas". Presumiblemente fueran de cañas o de hojas arrolladas las bocinas charrúas se empleaban para transmitir órdenes en tiempo de guerra, ya que las caracolas del Río de la Plata no acusan muy grandes dimensiones como para poder emitir a través de ellas sonidos potentes y diferenciados. Por supuesto que con ello no se deduce que esos toques de trompeta o bocina poseyeran una curva melódica definida o una rítmica de elementalísimo valor estético. Ahora, si se piensa que servían para animar al combate, entonces su importancia es muy grande como hecho etnológico al adquirir una trascendencia anímica y psicológica.

En cuanto a los atambores — acepción española de la época de los tambores o cajas — probablemente fueran construídos sin membrana a la manera de los pueblos primitivos, es decir, simples troncos batidos con un palo, esto es, idiófonos de percusión.

Creemos firmemente que Barco Centenera dijo verdad acerca de estos instrumentos por cuanto casi tres siglos más tarde en uno de los más importantes documentos charrúas se repite el mismo problema. En 1825, el sargento mayor Benito Silva cae prisionero de una banda de charrúas y con ellos convive cierto tiempo. Teodoro Vilardebó, le toma años más tarde una declaración sobre la vida y costumbres de los aborígenes y entonces Silva después de establecer el único vocabulario que se conoce a ciencia cierta de ellos — que permitió filiar su lengua con el grupo Arawak — describe esta curiosa escena: "La señal de que el enemigo se acerca, o de alarma, es una llamada con una guampa y ponerse a dar vueltas (unos) en hilera detrás de los otros, mientras que las mujeres se ponen a cantar de un modo tan lúgubre que hace enternecer". (Por explicables razones periodísticas suprimimos las palabras testadas en el documento. El lector avisado puede comprobarlo en el importante códice que se custodia en el Museo Histórico Nacional. Colección de manuscritos, tomo CXCIII, folio 6).

El hecho de emplear una guampa a manera de bocina para amplificar órdenes de guerra, repite el mismo acto que siglos antes vió Barco Centenera. Desde luego que en la referencia de 1825 se demuestra que el instrumento es postcolombino por cuanto la introducción del ganado vacuno es posterior al descubrimiento. De todas maneras cumple agregar otro aerófono al acervo organológico musical del charrúa. Por otro lado la danza pírrica que forman en hilera los charrúas antes de lanzarse al combate concuerda perfectamente con todas las expresiones coreográficas de los pueblos primitivos. Cumple esta expresión dos funciones: pedir a los dioses el triunfo de sus huestes y calentar el cuerpo antes de lanzarse al combate. Era ésta una de las referencias que siempre esperábamos hallar y que viene a robustecer el escepticismo de Curt Sachs acerca de "los pueblos que no danzan" entre los cuales — a beneficio de inventario — ubica al charrúa uruguayo como una excepción extraña.

El desconocimiento de la música charrúa proviene de la falta de adaptación de ellos a la cultura de los conquistadores. Casi ignorada su vida en común, veíasele al charrúa en grupos no muy numerosos cuando en oscuro malón asaltaba poblaciones y pasaba como un torbellino dejando tras de sí una secuela de sangre y fuego, para perderse otra vez en los bosques llevándose un magro botín. Como no era pueblo agricultor o ganadero y por lo tanto no sedentario, se hace difícil pensar, por su vida nómada, en una condición melódica para quienes ignoraban la quietud eglológica de una pastoral propicia al estatismo de una melodía.

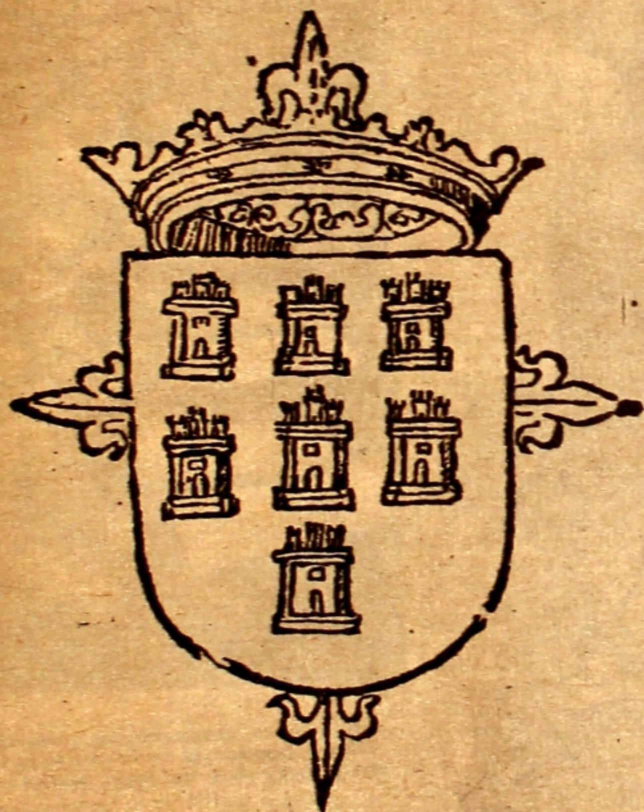
Muchas otras referencias hay, desde el punto de vista musical, de los grupos indígenas que habitan nuestro territorio. Ya hablaremos de ellas en otra oportunidad.

Lauro AYESTARAN

(Especial para EL DIA).

ARGENTINA
Y CONQVISTA DEL RIO DE LA PLATA, CON OTROS ACAECIMIENTOS de los Reynos del Peru, Tucuman, y estado del Brasil, por el Arcediano don Martin del Barco Centenera.

Dirigida a don Cristoual de Mora, Marques de Castel Rodrigo, Virrey, Gouernador, y Capitan general de Portugal, por el Rey Philipo III. nuestro Señor.



Con licencia, En Lisboa, Por Pedro Crasbeeck. 1602.

Carátula de la edición príncipe del libro de Barco Centenera que trae la primera referencia de un instrumental charrúa.



Demostración de los útiles que sirven para el aprendizaje.



Afirmándose en el largo pasa-manos que hay en torno a la pileta, y con la vigilancia del personal competente, las niñas aprenden los movimientos de pies y piernas para la natación.







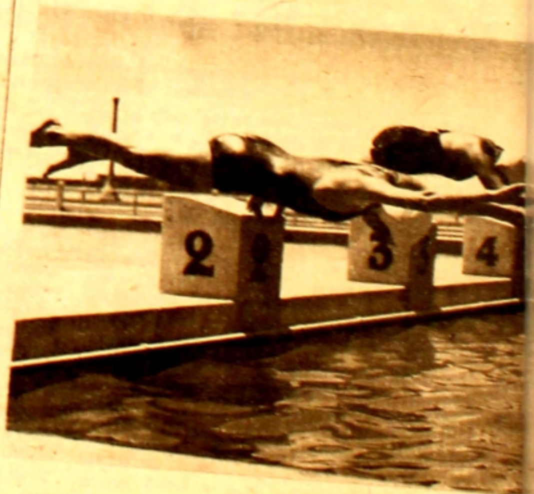




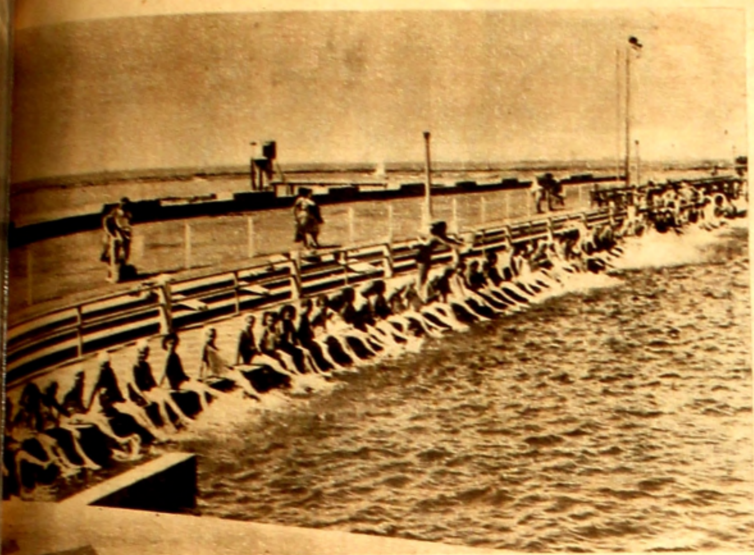




Los primeros desplazamientos, utilizando tablas y planchas de corcho. En la parte de la piscina de escaso fondo, para evitar riesgos.



Perfeccionando las partidas en



Núcleo de menores en el comienzo de las clases de aprendizaje.



Braceo en tierra, que es tan conveniente para la armonía y soltura de los movimientos. Clase dirigida por la Srta. profesora Lilian J. Plaza.

ENSEÑANZA DE NATACION

LA utilidad de saber nadar es fácilmente apreciable con analizar la ventaja que significa como medio de auxilio o de defensa propia, en circunstancia de accidentes acuáticos, por ejemplo. Por otra parte, el dominio de la natación, aunque simplemente sea sobre aquellos puntos más elementales, no sólo contribuye a la conservación en los momentos de riesgo, sino que a la vez resulta uno de los ejercicios que más aportan a la salud y belleza de quienes lo practican.

Desde hace muchos años, la Comision Nacional de E. Fisica, como es natural, abordó todo lo que se relaciona con la enseñanza de la natación y es así que no menos de cinco lustros viene bregando por la evolución de una rama deportiva que puede aparejar importantes proyecciones, según cuanto se vislumbra de acuerdo a lo que tal género de actividades docentes están ofreciendo en los balnearios y, especialmente, en la pileta municipal de Trouville.

Después de aquellas ya algo lejanas tareas de veteranos profesores — que las cumplían con gran ahinco — fueron apareciendo comodidades que facilitan enormemente el aprendizaje, hasta el punto de que tales medios son los que más influyen para un progreso claro en la natación, aumentando los núcleos que la cultivan y surgiendo de esos grupos figuras que luego son brillantes elementos para acrecer la afición, pues en torno a los campeones, a los que culminan, se forma de inmediato una aureola de entusiasmo que suele inducir a querer aprovechar la forma en que ellos actúan para los demás lograr el perfeccionamiento.

No hay duda del impulso que dió a la natación toda, la pileta de Trouville, una concepción municipal del memorable Concejo Departamental que realizó tan magníficas obras hasta 1933, que ahora brilla por múltiples razones. Sirve de base a grandes espectáculos y también auspicia la formación de nuevos paladines del deporte.

Aquel empeño de la comuna ya fué interpretado dignamente por el Ing. don Juan P. Fabini, en cuyo ejercicio favoreció todo lo concerniente a los adelantos en el natatorio oficial, adhiriendo en estos momentos a la simpática gestión el agrimensor Sr. Germán Barbato, el cual procuró que oportunamente estuviese en condiciones la piscina y ahora se halla en plena labor para que adecuadas instalaciones permitan el desarrollo feliz del Campeonato Sudamericano de Natación.

Dentro de su técnico cometido, la Comisión Nacional de Educación Física cumple valiosa función de enseñanza, como también en lo sanitario. Justo es señalar los largos esfuerzos destacados en la organización de clases, preparación de profesores, etc., el Sr. Elio Pérez, el famoso nadador sanducero de epocas en que un especial ambiente de arrojo caracterizaba al deporte en general, habiéndose consagrado el maestro de hoy por sus inolvidables raids.

Personal competente a su cargo, sistemas de enseñanza cada vez mejores, hacen que gran cantidad de menores, y aún adultos, vayan a las clases de la pileta municipal de Trouville de 9 a 13 y de 15 a 19 horas, habiéndose agregado el otro natatorio, el del Club Neptuno, con el mismo horario.

También en las playas del Cerro, Malvín, y en el Club Montevideo Rowing Club, la Comisión Nacional organiza la enseñanza gratuita de la natación, mediante profesores especializados, contando además los que actúan en el Interior, es decir en Florida, Treinta y Tres, Dolores, Mercedes, Paysandú, Fray Bentos, Rocha y La Paloma.

La marcha de la natación, por lo que aumentan sus locales adecuados y la preocupación de la Comisión Nacional en ese sentido, permite aguardar alentadoras posibilidades de futuro, que la enaltezcan como la figura extraordinaria de Florbel Pérez, quien parece haber recogido todo el afán y la experiencia de veteranos e inolvidables propulsores, que bregaban sin desfallecimientos trienta años atrás.

U. B.



Iniciando los deslizamientos con ayuda de los flotadores.



En la pequeña playa que está junto a la pileta, desarrollando ejercicios oportunos.



...los lugares de las mismas.



A efectos de una adecuada preparación física, en los jardines y espacios de arena que rodean a la pileta, se efectúan ejercicios previos.



Demostración de movimientos de piernas y pies antes de comenzar propiamente la función náutica.





El Presidente de la República, don Luis Batlle Berres, en compañía del señor Iácov Tsur, Enviado Extraordinario y primer Ministro de Israel ante nuestro país, luego de haber presentado este último sus credenciales.

Visita de las delegaciones ciclistas al Campeonato Americano, a las autoridades la Comisión Nacional de Educación Física. El Sr. Luis Franzini, Presidente de misma, ofreció la demostración, con palabras sumamente elogiosas para los dep tistas y delegados.

INFORMACION LOCAL



Ante la tumba de José Batlle Berres, sus amigos, en un nuevo aniversario de su desaparición, que hace más nítido aún, el recuerdo de sus valores.



En el Vivero Nacional, el Ministro de Ganadería y Agricultura, Dr. Luis A. Brause, acompañado por el Director del Instituto, ingeniero agrónomo Rómulo Rubbo, el Subsecretario Alfredo Lepro, y el contador Farallo.



Señorita Margarita L. Lorenzotti Alvarez, que días pasados festejó sus quince años.

TARZAN

Por Edgar Rice Burroughs















Casa Soler

Soler Hnos. S.A

ELEGANTES Y DISTINGUIDAS CONFECCIONES DE NIÑOS



TRAJE para niños de 6 a 14 años, finamente confeccionado en buen casimir de lana rayado; talle 6
$40.00
Aumenta $ 1.50 por talle



TRAJECITO Baby para 1 a 3 años, prolijamente confeccionado en fina gabardina americana color blanco
$15.00



BLUSA p niños de 12 año jersey de seda indemallable; talle 4
$5.20
Aumenta $ 0.50 cada dos talles



CAMISA Sport para niños, de tricolina lavable; números 34 al 36 $ 6.60. 30 al 33
$6.20



TRAJE para niños de 6 a 14 años, confeccionado en franela de lana, talle 6 **$31.00**
Aumenta $ 1.20 por talle

SACO CARDIGAN para niños de 6 a 16 años, en gabardina americana; talle 6
$13.50
Aumenta $ 0.80 por talle

PANTALON para niños de 6 a 14 años, en la misma tela; talles 6 y 7
$6.40
Aumenta $ 0.60 cada dos talles





CAMISA Sport para niños de 4 a 16 años, en jersey de seda indemallable números 4 y 6
$4.80
Aumenta $ 0.70 cada dos talles

CAMISA para niños, en rica tricolina Inglesa números 34 al 36 $ 9.20. 32 y 33
$8.80



Elegante TRAJE para niños de 6 a 14 años, realizado en fino casimir tropical; talle 6
$39.70
Aumenta $ 1.20 por talle



TRAJECITO para niños de 2 a 6 años, confeccionado en buen tusor de seda, saco sin solapa, medio cinturón en la espalda, pantalón con tiradores; talle 2
$23.00



Bonito TRAJECITO Baby para 2 a 4 años, en casimir de lana a cuadritos, pechera y puños en tusor de seda blanco, talle 2
$16.20
Aumenta $ 0.80 por talle



TRAJECITO Baby para 2 a 4 años, en género de pura lana; talle 2 **$11.50**
Aumenta $ 0.50 por talle

REDUZCA SU PRESUPUESTO COMPRANDO AL CONTADO

EN NUESTRAS DOS CASAS

CASA MATRIZ	SUC. GOES
Av. AGRACIADA 2302	Av. Gal. FLORES 2341
ESQ. M. SOSA	Esq. M. BERTHELOT

CLIENTES DEL INTERIOR EFECTUEN SUS PEDIDOS CONTRA REEMBOLSO